Ks. Jan SOCHOŃ

POETA KLASYCZNY ŻYJE!
Próba manifestu

Poeta klasyczny powtarza dzisiaj interpretacyjny gest św. Augustyna, kiedy zdumiewa się szlachetnością, jasnością życia duchowego, świadomością, iż rzeczywistość jako taka jest czymś dobrym, a zło niknie pod ciężarem miłości.

Klasycyzm to poszukiwanie zagubionej liry Orfeusza
Ryszard Przybylski

Powyższy tytuł zapowiada więcej, niż w rzeczywistości zostanie przedstawione. Nadto sugeruje potrzebę wytłumaczenia formuły „poeta klasyczny". Otóż oznacza ona twórcę, który zgodnie z zaleceniem Ryszarda Przybylskiego umieszczonym w książce-manifeście *To jest klasycyzm* (Warszawa 1978), nie porzuca w jakimś świętym zapomnieniu liry – symbolu boskiej harmonii kosmosu, lecz stara się przezwyciężyć wielki dramat duchowy kultury śródziemnomorskiej, poprzez nawiązywanie porozumienia z przeszłymi figurami egzystencjalnymi i wprowadzanie w obręb swej wrażliwości porządku religijnego. Pamięta także o mocach antropologii chrześcijańskiej, archetypiczno-symbolicznym charakterze ludzkich działań poznawczych i nie przecenia możliwości rozumu w kontemplacji rzeczywistości, choć przyjmuje, że rola intelektu w walce ze współczesnym relatywizmem i poganizmem wciąż pozostaje i musi pozostawać znacząca. Wyrażenie „poeta współczesny" określa natomiast pisarzy tworzących aktualnie, bez względu na to, czy przynależą do generacji powojennej czy debiutującej w latach dziewięćdziesiątych naszego wieku. Klasyczność dotyczy bowiem realizowanej przez nich wizji świata oraz techniki poetyckiej, nie zaś metryki urodzenia. Stąd w przestrzeni interpretacyjnej mojej wypowiedzi znajdują się (na równych prawach) twórcze osiągnięcia Julii Hartwig, Ludmiły Mariańskiej, Joanny Pollakówny, Krystyny Koneckiej, ks. Janusza S. Pasierba, Kazimierza Nowosielskiego, Janusza Kotańskiego, Romana Bąka czy Krzysztofa Koehlera.

POSZUKIWANIE TRADYCJI KLASYCZNEJ

Funkcjonowanie „tradycji kluczowej" (termin Janusza Sławińskiego) polega na tym, że zdolna jest ona mobilizować w jednym czasie bardzo rozmaite

formy ustosunkowania się do niej: od bezkrytycznej zgody po totalny sprzeciw. Im silniej zróżnicowane są reakcje, tym bardziej uwidacznia się jej uniwersalny charakter dla określonej kultury literackiej. Dlatego też zagadnienie tradycji może być doskonałym narzędziem badawczym, dzięki któremu pojawia się możliwość opisania dróg prowadzących do ukształtowania się współczesnego stanu poezji. Tym bardziej że z tradycji można korzystać wielostronnie. Można w ogóle nie dostrzegać jej obecności, programowo (choć w praktyce nie jest to możliwe) odcinać się od jakichkolwiek z nią związków. Najbardziej jaskrawym przykładem takiej „wtórnej świadomości" był futuryzm. Można także negować wartości propagowane przez najbliższe w czasie ugrupowania twórcze, chociażby tak jak czynią niektórzy z najmłodszych poetów wobec artystów Nowej Fali. Owa krótka perspektywa historyczna, charakteryzująca niemal każdego pisarza, wynika – dodajmy – z samej istoty procesu twórczego. Tymczasem wybór określonej, historycznie ukształtowanej tradycji to już – zasadniczo – realizacja własnego światopoglądowego programu, jeden z ważniejszych punktów osobistej poetyki sformułowanej.

Obecnie mamy do czynienia z sytuacją, którą można określić jako „spór o tradycję". Mówi się zatem i pisze o powrocie w rekwizytornie baroku[1]. Przywołuje się też kontekst neoklasycystyczny, młodopolski albo – inaczej określając – dekadencki. Niekiedy pojawiają się odwołania do koncepcji postawangardowych, postmodernistycznych. Te ostatnie proponują totalny zwrot w stronę aestetyczności literatury i sztuki, uzależniając ich żywotność od przemian cywilizacyjnych zachodzących w dwudziestym wieku (masowość kultury, zanik przedziałów gatunkowych, powstanie społeczeństwa konsumpcyjnego, umocnienie się obojętności religijnej i odsuwanie problematyki metafizycznej z głównych obszarów zainteresowania filozofii). Chodzi nie tylko o skompromitowanie klasycznych wzorców tworzenia i filozofowania, ale przede wszystkim o wyrugowanie ich z praktyki artystycznej, a nawet z lektur[2]. Na szczęście owe Derridiańskie „szaleństwa" nie obejmują całości współcześnie tworzonych dzieł.

Niemniej jednak przypatrując się głośnym dzisiaj idolom poetyckiej młodzieży można dojść do przekonania, że wartościujące powiedzenie typu: „to poeta klasyczny", bywa czymś anachronicznym. Poeci grupujący się wokół krakowskiego „Brulionu" albo poznańskiego „Czasu Kultury" nawołują raczej do porzucenia wszelkich klasycyzujących form i systemów wartości. Nie

---

[1] Stanisław Barańczak w latach siedemdziesiątych sugerował, że nawiązywanie do prądów romantycznych, zwłaszcza baroku, przejawia się nie tyle w twórczości młodych poetów, ile raczej w przywoływanych przez nich mottach i w stosowaniu powierzchownych stylizacji. Zob. jego pracę: *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 13.

[2] Szerzej na ten temat J. Sochoń, *Tradycja jako pomoc*, „Nowy Wyraz" 1978, nr 11, s. 86-95.

intrygują ich wcale postulaty sugerujące zachowanie rozróżnień pomiędzy gatunkami czy rodzajami literackimi ani – tym bardziej – konieczność posługiwania się takimi terminami, jak początek, substancja, mimesis, telos. Zaśmiecają one – ich zdaniem – wolność wyobraźni i krępują emocje. Trzeba natomiast pamiętać, że w świecie komercyjnym (w takim żyjemy) wszystko jest dostępne i dozwolone, jednocześnie nie ma niczego, do czego można by się odwołać jako do stałego punktu oparcia. Pojęcie zrozumienia i ładu pozostaje niezrozumiałe dla poetów wspomnianej generacji. Dlatego określenie „poeta klasyczny" uznają za bardzo obraźliwe i bałamutne. Nie zajmujmy się więc tego rodzaju propozycjami. Zwróćmy zaś uwagę na pisarzy, których pociągają, nawiązujące do ustalonych sposobów poetyckiej organizacji tekstu, wzorce artystycznego istnienia. Spotkanie z twórczością klasycznych poetów będzie zaproszeniem do podjęcia wysiłku poszukiwania tego, co jednoczy rozbity obraz współczesności, prowadzi do odkrycia harmonii i godności ludzkich wyborów etycznych, o ile reagują na głosy prawa naturalnego, scalonego hasłem: „Czyń dobro, staraj się unikać zła". Daje nadto poczucie bezpieczeństwa i nadziei, bez której nie sposób wyobrazić sobie autentycznej twórczej działalności.

NADAL ROZMAWIAMY Z GREKAMI

Poeta klasyczny nie podaje w wątpliwość przekonania, że chcąc zrozumieć siebie należy zanurzyć się w świat greckich odkryć i greckiego umysłu. Albowiem niemal wszystko, co stanowi nasz sposób bycia, ma swe źródło w antycznych przemyśleniach. Czyż bylibyśmy tymi samymi ludźmi, gdybyśmy nie zetknęli się z pismami presokratyków, Sokratesa, Platona, Arystotelesa bądź – wspominając najogólniej – autorów kultury hellenistycznej? Jak kształtowałyby się nasze religijne doświadczenia, gdyby nie neoplatonizm i arystotelizm, z łatwością przyswajany przez Hebrajczyków, Arabów i chrześcijan? Wreszcie, cóż uczynilibyśmy pozbawieni śródziemnomorskiej sztuki retoryki, prawa, teorii estetycznych, moralnych i politycznych? Odpowiedzi dziękczynne łatwo się narzucają i nie wymagają zbyt natarczywych uzasadnień. Nie dziwi, wobec powyższego, poetycki wybór ks. Pasierba:

> dlaczego ja tyle
> o Nike Notre-Dame [...]
> po co
> nienaturalnie
> na taką odległość
> udaję Greka
> w dodatku z Aleksandrii
> zbieram skorupy odłamki

oplatam palcami
wiążę pamięć z życiem
z wysp rozdzielonych próbuję
złożyć kontynent
ja świadek klęski

Nike i Notre-Dame
to wszystko należy
to wszystko powinno
zostać
tu
objęte

(*dlaczego*, z tomu *Zdejmowanie pieczęci*, Warszawa 1982)

Wiersz wskazuje na niezbywalny fakt: oto antyczne wzorce nadal pozostają istotnym układem odniesienia dla współczesnych estetycznych realizacji. Twórczość (na przykład) Artura Międzyrzeckiego, Mieczysława Jastruna, Stanisława Grochowiaka, Jerzego Sity, Jarosława M. Rymkiewicza, Ernesta Brylla, Jerzego Zagórskiego, Strzembosza czy Wencla wyraźnie o powyższym świadczy[3]. I pomimo to, że teraźniejszość błyskawicznie oddala się od żywych źródeł greckiego fenomenu (któż, tak naprawdę, poza specjalistami zna języki antyczne?), nie warto i nie należy załamywać rąk. Czesław Miłosz, który zdobył się na niezwykłą odwagę, gdy w sile wieku rozpoczął naukę języka hebrajskiego i greckiego, chcąc nawiązać bezpośredni kontakt z arcydziełami biblijnymi, niech umacnia osłabłą nadzieję Polaków. I nie tylko Polaków. Szansę przezwyciężenia aktualnego kryzysu wartości dostrzegam w takiej organizacji życiowych powinności, aby uwypuklały one jedność antyczno-rzymsko-hebrajskich tradycji i chrześcijańskiej antropologii. Tylko w ten sposób będzie można odsunąć widmo „cywilizacji śmierci", której cechy charakterystyczne przedstawił Jan Paweł II w swej encyklice *Evangelium vitae*. Gdy brakuje w człowieku i w jego dziełach duchowej równowagi – pisał – rzeczywistość zaczyna przybierać antyhumanistyczny wyraz. Tworzy swoistą „strukturę grzechu": jej cechą charakterystyczną jest ekspansja „wartości" budujących autentyczną „kulturę śmierci". Przenika ona wszystkie sfery twórczo-społecznej obecności człowieka. Wykreowana przez Franza Kafkę, Samuela Becketta, Jean Paula Sartre'a, Emile M. Ciorana, pozbawiona najmniejszych nawet oznak dobra wizja świata stała się powszechnie zauważalnym faktem. Doszło do wszechobecnego „przyćmienia" wartości życia. W takiej perspektywie – to nie paradoks – pisarstwo zwane przeze mnie „klasycznym" mężnieje, umacnia swe afirmujące ład i moralny porządek przesłanie.

---

[3] Zob. *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku*, Studia pod redakcją Aliny Brodzkiej i Elżbiety Sarnowskiej-Temperiusz, Wrocław 1992.

Przypuszczam, że poeta klasyczny powtarza dzisiaj interpretacyjny gest św. Augustyna, kiedy zdumiewa się szlachetnością, jasnością życia duchowego, świadomością, iż rzeczywistość jako taka jest czymś dobrym, a zło niknie pod ciężarem miłości. Albowiem pozostaje ono tylko „ontologicznym pozorem":

Świt: otwieram oczy – otwieram
się: znów szczęśliwie wróciłem i od nowa
podejmuję świat, światło. Nie widzę
konturów pokoju ani wierzby za oknem, twarzy
Nieobecnej ani skrawka nieba, ani żadnej
rzeczy. Widzę światło i światło zewsząd
patrzy na mnie: jestem.
W świetle.

(Bronisław Maj, *Spojrzenie*, z tomu *Światło*, Kraków 1994)

Człowiek poszukuje i pragnie dobra. Dlatego poeta klasyczny nie niszczy delikatnej linii łączącej pisarstwo i moralność, gdyż stanowi ona o wielkości tego, co zwiemy arcydzielną mową. Artysta ujawnia swe najgłębsze uniesienia, w taki jednak sposób, że zostają zachowane moce sumienia. Wówczas religijny rytm wiary łączy się nierozerwalnie z rytmem wiersza i światła. Nie oznacza to sytuacji, w której nie ma miejsca na dramat wyboru, przeżycie słabości czy egzystencjalnego niepokoju. Niemniej to dobro – cel, nigdy zaś zło, wyróżnia i pobudza twórcze działania poety klasycznego. O wartości literatury nie decyduje przecież tylko tak zwana literackość, choć należy pamiętać, że jedynie normy literackie określają, co jest literaturą, a co nią nie jest. Twórca zawsze kieruje się indywidualną ekspresją. Romantycy, wedle sugestii Schellinga, proces twórczy ograniczali do sfer rzeczywistości psychicznej, która – mniemali – wystarcza do zrozumienia świata. Parnasiści i Baudelaire podkreślali istotną rolę kultury. Ile znajduje się piękna w samym artyście, tyle piękna odnajdujemy w przedmiotach – oto maksyma oddająca zamierzenia wspomnianych pisarzy. Natomiast symboliści[4] (szczególnie rosyjscy, w Polsce zaś – Bolesław Leśmian) zwracali uwagę na rozumienie poezji jako swoistej działalności językowej, co umożliwiało przezwyciężanie antagonizmów tworzących się w kulturze. Sztuka poetycka (u Leśmiana zrytmizowane słowo) pozwalała widzieć świat w taki sposób, w jaki oglądał go człowiek przypatrujący się rzeczywistości po raz pierwszy i jak może nieraz widzi go dziecko.

Wskazane przykłady świadczą, że poeta klasyczny dysponuje różnorodną tradycją estetyczną. Już w starożytności terminem „poezja" określano mowę

[4] Badacze dzielą francuski symbolizm na dwa ugrupowania: pierwsze z nich skupia się wokół Mallarmégo, drugie zaś Verlaine'a. W tym drugim język nie był istotny, a symbol wykorzystywano jako środek przekazywania wrażeń. Mallarmé natomiast wyznaczał językowi w swoich poematach i wierszach rolę dominującą.

wiązaną posiadającą budowę metryczną. W ujęciu Arystotelesa wyróżnikiem poezji była przede wszystkim kategoria twórczego naśladownictwa, czyli rozpoznawania podobieństwa, i forma metryczna. Takie rozumienie utrzymuje się – mówię ze świadomością oczywistego uproszczenia – aż do czasów symbolistów. Wtedy doszło do wyraźnego oddzielenia poezji od prozy, gdzie ta pierwsza stała się synonimem liryki: przy czym warto zwrócić uwagę na koncepcję Mallarmégo, który powiadał, że poezja zjawia się zawsze jako wynik poetyckiej działalności językowej. Chodziło mu o „wartość" składni, słowotwórstwa, najmniej zaś o obecność skali wierszowej. Poezja może objawiać się poza wierszowanym układem. Jej istota polega na sugerowaniu „niewyrażalnego". Ważne, by słowo, a właściwie zdanie, budziło odpowiednie uczucia, ciągi skojarzeń. W niedopowiedzianym czytelnik odkryje dokładnie to, czego do końca nie da się wypowiedzieć:

Zakrzepłe wino Potłuczone
pogasły nagle wargi wokół
Ze ściętych okien bucha zmierzch
który przekraczam suchą stopą –

Przecież odrasta dzień i drzewo
twarz żywa nad rozbitym światłem
rozlaną krwią Znów gryząc jabłko
okna otwieram w czyste niebo

(Milena Wieczorek, *Salome I*, z tomu *Odnaleziona*, Gdańsk 1994)

Dochodzi więc do pogodzenia, wydawałoby się, sprzecznych poglądów, mianowicie poetyki symbolistycznej z awangardową. Tadeusz Peiper sądził, że niespodziewane łączenie słów nie musi przynosić rezultatów wyjątkowych poetycko. Natomiast wszystkie sfery działania poetyckiego należy podporządkowywać naczelnej zasadzie ładu. Samo słowo nie ma żadnej wartości. Dopiero zdanie będące wynikiem najróżniejszych kombinacji słów, które są od wieków takie same, powinno stać się początkiem, ale i końcem procesu twórczego[5]. Jednakże – co charakterystyczne – ma on zawsze charakter obiektywny. Poeta klasyczny nie stawia na pierwszym miejscu własnego „ja", lecz w pewien sposób dystansuje się w stosunku do rzeczywistości, także rzeczywistości kultury. Rozumie, że jego własne doświadczenia stykają się z wartościami przyjmowanymi przez innych ludzi. Nie boi się uporządkowanej wizji świata, ani stałych elementów tworzących artystyczny i życiowy światopogląd. Dookolny świat jest całością, poprzecinaną co prawda najróżniejszymi „bólami", niemniej nie pozbawioną piękna i mocy. Zasadne jest nawet sformułowanie, że rzeczywistość stanowi „coś najmocniejszego" i w niej niejako znajdują się powody twórczej aktywności. Albowiem „cena" ludzkiego doświadczenia

[5] Zob. T. Peiper, *Myśli o poezji*, Kraków 1974, s. 67.

nie wiąże się jedynie z mocą samoświadomości i osobistych, wewnętrznych emocji. Pewność poznawcza odnosi się do tego, co niezależne od podmiotowych możliwości poznawczych. Dlatego poeci klasyczni starają się omijać zarówno perspektywy wyznaczone przez destrukcyjny pesymizm Różewicza, jak i koncepcje uosabiane w kulturze europejskiej przez antropologię Kartezjusza, który tak bardzo zachwycił się nieobalalnością świadomości, tak bardzo wyniósł poznawczą dumę człowieka, że zanikła możliwość medytacji nad tajemniczością i porządkiem świata. Nie muszę, sugeruje poeta klasyczny, dysponować ostateczną wiedzą ani ograniczać wrażliwości tylko do osobistych wrażeń. Moja przygodność stanowi raczej powód do podejmowania zdwojonych wysiłków, a nawet powód do radości, gdyż z pozycji ograniczonej wolności mogę po ludzku, nie zaś jak Bóg reagować na siebie i świat. Mogę przypatrywać się najmniejszej nawet odrobinie istnienia i wiem, że stanowi ona konieczny moment w rozwoju całości.

Różewicz skierował polską poezję powojenną w stronę, którą nazwałbym acałościową. Bohater jego wierszy nie godzi się na ciemne sfery życia. Obciążony katastroficzną świadomością nie jest w stanie wydobyć się „ze skandalu cierpienia i śmierci":

[...]
z brzuchem pełnym kamieni
ciemne zwierzę
pod czerwonym niebem
biegnę coraz szybciej
choć wiem że tam czeka
na mnie dół

(Tadeusz Różewicz, *** *wicher dobijał się do okien*, z tomu *Zawsze fragment*, Wrocław 1996)

Nie może zatem być mowy o afirmacji rzeczywistości. Wersety poetyckie urywają się, strzępią. Poeta pisze synkopowanym rytmem niemożliwości ogarnięcia całości. Ujmuje tylko fragment, zdławiony strzęp, okruch siły. Oczywiście zwątpienie w celowość poetyckich kreacji nie stanowi czegoś wyjątkowego. U Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta również odnajdujemy niekiedy podobne tony. Mają one jednak charakter swoistej modlitwy, wyrażającej pragnienie zachowania substancji świata, niezależnie od możliwości tkwiących w ludzkich władzach poznawczych.

LIRA I TRZASK BĘBNA

Logika europejskiej historii sprawia, że nie sposób obdarzać świata znakiem harmonijnej jedności. Rozbiciu uległy nie tylko dawne ontologie, ale też

sam człowiek, który nie odważa się nazywać siebie imieniem i nazwiskiem. Używa skrótu, pierwszej litery nazwiska. Przyznawanie się do osobowo pojmowanego człowieczeństwa to – współcześnie wielka odwaga. Stąd twórczość Kafki, Musila czy Becketta promująca wizję człowieka okaleczonego, pozbawionego realnej szansy nawiązania porozumienia nie tylko z ludźmi, ale również ze zdobyczami przeszłości. Chcąc ocalić siebie zrywa on z rzeczywistością, a więc i z mimetycznym traktowaniem procesu twórczego. Nie ma już bowiem przedmiotu wzbudzającego pragnienie naśladownictwa. Pozostaje tylko zagłębianie się w duchowe rejony własnego „ja", czego następstwem stało się sięganie po abstrakcyjne formy ekspresji, destrukcja nie tylko świata przedstawianego w przebiegach fabularnych tradycyjnej powieści, lecz samego tworzywa, jakim jest język, gest, farba albo dźwięk. Twórca, nazwijmy go awangardowym, w samym rozbijaniu tradycyjnych wartości dostrzegł niepowtarzalną szansę opisu nowej harmonii, nowego postmodernistycznego ładu. Racją sztuki stała się świadomość, czysta myśl, jak powiedziałby Husserl. Dlatego rytm, harmonijny układ syntaktyczny zostaje oddalony. Nie stanowi już istoty kultury, znaku harmonii i ładu w świecie. Zjawia się natomiast, zapoczątkowana przez romantyków i symbolistów, praktyka posługiwania się wierszem wolnym. Łamiąc tok wersów, czyniąc je bardziej podatnymi na zmiany osiągnęli oni niespodziane rezultaty w warstwie składniowej, leksykologicznej. Doprowadzili do rozbudowania pojęcia „muzyczności". Sformułowana przez Gustawa Kahna teoria wiersza wolnego ujęta została w trzy zasadnicze punkty:

1. Co to jest wers? – jest to równoznaczne zatrzymanie się myśli i jej głosowej wypowiedzi;

2. Co to jest strofa? – jest to rozwinięcie w okres wersyfikacyjny pewnej zamkniętej w sobie myśli;

3. Co to jest poemat? – to ustawienie ze ścianek prymatycznych, jakimi są strofy, całej myśli, którą chciałoby się wydobyć[6].

Wiersz wolny pozwalał na swobodę w operowaniu materiałem językowym, niemniej wielu twórców starało się nadawać tej formie określony wewnątrzstrukturalny porządek. Sama zresztą formuła „wiersz wolny" domagała się stosowania określonych reguł porządkujących chaos wrażeń dobiegających z popękanej i często złowrogiej rzeczywistości. Bywały nimi układające się szeregowo obrazy albo klarowne językowo sytuacje poetyckie. Niekiedy wewnętrzny rytm zdania, wzmocniony elipsą, powodował uwyraźnienie elementu muzycznego, fonicznego. Rytm, owa „bezsłowna melodia", by przywołać określenie Leśmiana, ustala przecież kompozycję, tworzy delikatną, wewnętrzną siatkę stałości, powtarzalności. Oczywiście trudno go zdefiniować.

---

[6] Zob. C. Mauclair, *Idées vivantes*, Paris 1904, s. 247.

To niejako tajemnica objawiająca się w słowach. Jeden z młodopolskich teoretyków sugerował nawet, że najdoskonalszym przykładem owej rytmicznej tajemnicy jest „Improwizacja" Adama Mickiewicza. W niej każde słowo było umotywowane, rytm zaś niezbędną koniecznością. Myśl poety materializuje się w wierszu poprzez rytm, który wywodzi się z ruchu materii. Słowo jako całość ma swój konieczny punkt ciężkości w rytmie[7].

Podobną techniką posługuje się poeta klasyczny. Chciałby pokonać chaos, którego „gestem wywoławczym" jest trąbka, kołatka, bęben, czyli atrybuty epoki demuzykalizacji świata:

Rzeczywistość
układa się
we wzór:
zwyciężony
tropi tylko
wątki klęski,

osaczony gra
na trąbce
pogoń: kołatki,
bębny –
to jedyny
język

Coraz więcej
rozumiem,
lecz moja
pieśń rozbrzmiewa
tylko jedną
melodią.

(Krzysztof Koehler, *** *Rzeczywistość*, z tomu *Nieudana pielgrzymka*, Kraków 1993)

Cóż sugeruje owa „tylko jedna melodia"? – trudno jednoznacznie orzec. W każdym razie warto stwierdzić: krakowski poeta nie proponuje wizji literatury sugerującej, iż doświadczenie artystyczne winno się mieścić w regularnej strofie, natomiast wskazuje, że tylko egzystencja w świecie dobra i ładu umożliwia rozumienie, poznawczą radość i przede wszystkim zachowanie ciągłości literatury. Grecko-hebrajskie źródła europejskiej kultury nie mogą przecież zaginąć. Oznaczałoby to bowiem całkowity upadek kultury i rozpanoszenie się czegoś, co Thomas Eliot nazywał chaosem tworzącym się ponad i przed sztuką dobrą oraz złą. Nie warto – postulował – przyjmować podziału na wiersz

[7] Por. E. Leszczyński, *Harmonia słowa. Studium o poezji*, Kraków 1912, s. 75.

wolny i wiersz tradycyjny, ponieważ istnieją tylko wiersze dobre, wiersze złe i chaos[8].

Poeta klasyczny ma się więc znakomicie. Nie zapomina o grece i łacinie. Niekiedy uczestniczy w liturgii i wsłuchuje się w rytm serca – wszechświata. Gdzie go spotykamy? Na ulicach polskich miast i wiejskich drogach, kiedy wdzięcznie unosi go taneczny krok. Naprawdę.

---

[8] T. S. Eliot, *Szkice krytyczne*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojewska, Warszawa 1972, s. 154.